

L'Âge d'or

L'Âge d'or

Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

2 | 2009
L'Âge d'or

Bernard Plossu et le désert d'Almería

Un ailleurs photographique

Jacques Terrasa



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/2905>

DOI : 10.4000/agedor.2905

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Jacques Terrasa, « Bernard Plossu et le désert d'Almería », *L'Âge d'or* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 19 mars 2009, consulté le 19 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/2905> ; DOI : 10.4000/agedor.2905

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2019.

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

Bernard Plossu et le désert d'Almería

Un ailleurs photographique

Jacques Terrasa

- 1 Un mur. Un simple mur qui borde la route, à la sortie de la petite ville de Níjar (Andalousie), à l'orée du parc naturel de Cabo de Gata. L'image a été prise avec un objectif de 50 mm monté sur un vieux Nikkormat, un jour de 1992, par le photographe français Bernard Plossu ; elle a été publiée pour la première fois en 2006¹. Qui est Bernard Plossu ? Les dictionnaires nous disent que pour lui « la photographie rythme sa vie : il note des lieux, il capte les atmosphères, les sentiments qui naissent devant une route déserte qui se perd à l'infini »². Et en effet, depuis son séjour au Mexique en 1965-66, il n'a plus cessé d'aller « vers de nouveaux territoires et de nouveaux êtres, pour saisir la vie dans le cours de l'action, en alliant la spontanéité et la rapidité »³. Seulement, voilà : au lieu de regarder vers la route qui se perd probablement dans les collines désertiques de la province d'Almería, il a tourné son appareil vers ce mur mal peint qui masque le paysage ; au lieu de photographier les êtres et le mouvement, il a préféré le « presque-rien » de ce mur statique, où le crépi de chaux se dégrade lentement, au rythme des saisons. Pourquoi donc avoir choisi cette image comme introduction à la série andalouse du « Jardin de Poussière », selon le titre générique que Plossu donne à ses photographies prises dans le désert ? Parce que l'essentiel y est (presque) invisible, dans le hors-champ de l'image, dans un ailleurs que celle-ci nous invite à construire.
- 2 Commençons par ce qui m'intrigue dans cette photographie. Cela se trouve – du moins, pour moi, observateur singulier ayant choisi d'entrer dans l'image par la porte de l'émotion – en amorce dans le coin inférieur gauche du cliché. J'y vois un minuscule bout d'ombre portée, une forme qui recouvre un peu de mur et un peu de sol, avec une tache claire en son centre. Elle n'est que l'extrémité d'un corps qui s'interpose devant la source de lumière, un soleil probablement assez bas qui étire l'ombre en question dans le hors-champ frontal. Les indices d'identification du corps concerné sont minces, mais suffisants pour une reconnaissance contextuelle : c'est bien le photographe, son

avant-bras relevé, tenant l'appareil reflex devant son visage, le doigt posé sur le déclencheur, auquel toute personne familiarisée avec ce type d'appareil peut s'identifier.

- 3 Le cliché de l'ombre portée du photographe sur une surface plane accompagne l'histoire de la photographie. Ces autoportraits singuliers subissent souvent un étirement anamorphique, lorsque l'ombre est projetée sur le sol, dans le prolongement du corps ; nous n'en ferons pas l'histoire ; nous nous contenterons simplement de citer cet autre *Autoportrait* de Plossu, pris en 1973 à Big Sur. On y voit, de profil, l'ombre portée du visage du photographe, qui roule au volant d'une voiture décapotable, avec ses cheveux au vent, sur les routes californiennes. Nous sommes encore dans les années hippies, celles d'une génération éprise de liberté ; vingt ans plus tard, l'ombre s'est faite discrète, à la lisière d'un mur qui se dresse comme un obstacle à franchir : le prix à payer pour aller vers la rencontre de soi et de l'ailleurs, en suivant vers la droite de l'image les lignes de fuite induites par la base et le sommet d'un mur vu de manière légèrement oblique, en allant vers cette *sierra* qui nous laisse entrevoir sa mince ligne de crête. Le voile ainsi mis sur le paysage est bien la meilleure façon de convoquer celui-ci, du moins par la pensée. Parce qu'il suscite le désir de voir, le masquage révèle. Qui n'a eu envie de connaître la réalité d'un corps sous un voile, d'un visage sous un loup, d'un jardin secret derrière une palissade, d'un paysage de l'autre côté d'un mur ? Bernard Plossu a reculé de quelques pas, juste ce qu'il faut pour qu'apparaisse le sommet de la colline, au loin. Le mur marque la limite entre l'ici et ce territoire presque entièrement invisible, au-delà de la frontière de pierre et de chaux qui m'en sépare, territoire vers lequel j'irai me perdre dès que j'aurai quitté la double clôture du mur et de l'image.
- 4 Mais avant cela, je voudrais revenir à l'ombre discrète, presque absente, qui m'intrigue toujours. Elle pénètre à peine dans le cadre, comme dans un film, lorsqu'un microphone mal contrôlé reste visible à l'écran et met en évidence le dispositif cinématographique. Mais dans ce cas-là, le cinéaste refait généralement la prise ; ou bien ici, le photographe peut recadrer légèrement le cliché à l'agrandissement. L'ombre serait-elle donc l'effet d'un hasard mal maîtrisé ? De tels préjugés nous feraient rater la porte par laquelle on pénètre dans cette image. Bernard Plossu ne recadre pas ses clichés ; de plus, lorsque l'on observe la planche contact où figure cette photographie, on constate que sur les quatre cadrages successifs qu'il a effectués – trois horizontaux, pratiquement identiques, et un vertical –, l'ombre dans l'angle et la crête au-dessus du mur apparaissent systématiquement. De même que la disposition oblique et les formes que les craquelures du temps et les transparences de la chaux y ont laissées : on y trouve une géométrie vague, un constructivisme discret que Plossu affectionne, et qui concourt ici à mettre en évidence deux zones. Dans celle de droite, une ligne – sinueuse comme une crête de montagne – prolonge en contrebas la crête bien réelle de la partie gauche, créant ainsi une ébauche de paysage peint qui fait métaphoriquement écho au pays que l'on imagine, derrière le mur. Cette mise en abyme, suggérée par la délicate symétrie de la composition, se nourrit des imperfections du monde réel, et le bout d'ombre discret qui nous projette dans l'image, la fragilise et l'enrichit à la fois, nous obligeant à recomposer le tout, à en orienter la lecture, à ajouter le temps solaire au temps existentiel auquel invite la contemplation du mur. Comme celle tracée par la pointe d'un cadran solaire, l'ombre a tourné au fil des heures, pour venir mystérieusement « dater » l'image, antithèse fragile des inscriptions numériques qui figent dans le temps nos photos de famille. Elle marque ici l'éphémère de cet

instantané. En effet, quelle heure était-il, ce jour-là, à Níjar, en Espagne, lorsque Bernard Plossu essayait de deviner le paysage derrière le mur avant d'aller y cheminer, l'année même où, pas très loin de là, à Séville, les foules se pressaient pour assister à la grand-messe médiatique du Ve Centenaire de la Découverte ? L'événement que nous contemplons dans cette photographie est sans transcendance, l'un de ces instants que Plossu qualifie de « non-décisifs » – se démarquant ainsi de la recherche de l'« instant décisif » prônée par Henri Cartier-Bresson. « Me siento mejor como un fotógrafo de “instantes no decisivos”. Comparto la energía del fotógrafo de calle, pero no necesariamente para ver a alguien corriendo, sino para observar, por ejemplo, un muro, u otras cosas que posiblemente son estáticas, ajeno a la hazaña deportiva de capturar el momento justo »⁴.

- 5 Aujourd'hui, le photographe est parti ailleurs saisir d'autres ombres, d'autres montagnes, tandis que son ombre portée reste sur le cliché, aussi discrète que les dimensions choisies pour tous les tirages des différents « Jardins de poussière », au format « miniature » de 11,4 x 7,6 cm, « véritable antithèse aux grandes images produites à la chambre, et sur ce même territoire, par ses prédécesseurs et collègues américains du XIX^e siècle »⁵, mais aussi aux travaux contemporains sur le paysage.

Croire que plus c'est grand mieux c'est, est faux – explique Plossu -. D'ailleurs, la preuve est faite, puisque le prix des œuvres augmente avec la taille des formats, ce qui est un non-sens. Chez les grands photographes, ce ne sont pas les grands tirages qui ont compté [...]. Un grand format est approprié s'il correspond à un style qui réclame de voir grand. Quand il s'agit d'une vraie création et non pas d'une affaire de marketing. Chaque photographie réclame une réflexion : ce que je montre en miniature, je ne le montre jamais en grand, et vice-versa. [...] Le choix du format, c'est la maturité du photographe. [...] J'aime tous les formats à condition qu'ils soient justes.⁶

- 6 Les photographies de déserts prises par Bernard Plossu sont donc quelque chose d'intime, de personnel ; elles réclament, de la part de celui qui les regarde, qu'il s'en rapproche, qu'il s'isole de l'espace environnant, qu'il y pénètre comme en pays de connaissance. Une affaire d'amitié, en quelque sorte ; presque une affaire de famille...

Présence du désert dans l'œuvre de Bernard Plossu

- 7 Les liens de Bernard Plossu avec le désert remontent bien avant sa naissance. En effet, en mai 1937, Albert Plossu, son père, avait accompagné le guide de haute montagne et explorateur Roger Frison-Roche – Savoyard comme lui – lors de sa traversée du désert saharien à dos de chameau et à skis, deux ans après la première expédition de Frison-Roche dans les montagnes du Hoggar. L'aventure sera racontée par celui-ci dans le deuxième chapitre de ses *Carnets sahariens*⁷ (1965), accompagné de quelques photographies signées... Albert Plossu. Aujourd'hui encore, Bernard conserve précieusement l'exemplaire des
- 8 *Carnets*... avec la dédicace de l'auteur : « À mon vieil ami et fidèle compagnon de piste au Grand Erg occidental en 1937, pour qu'il retrouve en ce livre quelques-unes des belles impressions de notre jeunesse ». Bernard Plossu est né en 1945. Quelle place occupera le récit de cette traversée durant ses jeunes années ? Laissons-lui ses souvenirs, auxquels on peut associer la découverte sur les écrans de cinéma des étendues désertiques de l'ouest américain, dans des films comme *La Flèche brisée* (1950) ou *Le Jardin du diable* (1954)⁸, un quart de siècle avant qu'il ne le parcoure lui-même à

pied, au début des années 1980. « Yo quería caminar por los desiertos que había visto de joven en los cines de París, los westerns de Robert Aldrich, como *Bronco Apache* », dit-il dans un livre d'entretiens⁹. Quoi qu'il en soit, Bernard Plossu n'a que treize ans lorsque son père l'emmène pour la première fois dans le désert saharien. C'est là qu'il prendra ses premiers clichés, et qu'il aura l'idée de devenir photographe¹⁰. « Son mis primeras fotos y el desierto de Sáhara fue mi viaje iniciático. A mi padre le gustaban los países secos y la fotografía, y me compró una cámara Brownie-Flash. Todo comienza con este viaje, el de un joven de París que llega al Sáhara. Creo que se trató de mi primera experiencia vital importante »¹¹.

- 9 En regardant aujourd'hui ces quelques images d'Alger ou de Ghardaïa prises en 1958, on y décèle déjà le sens du mouvement, le rapport à l'espace qui caractériseront son travail ultérieur. Mais la parenthèse saharienne s'est vite refermée, et le jeune Bernard devra attendre 1965 et ses vingt ans, pour que le projet de devenir photographe se concrétise. Armé d'un Retina Kodak qu'on lui a prêté, il va sillonner durant près d'un an et demi le Mexique, pays où ses grands-parents avaient émigré. La publication du livre *Le voyage mexicain* en 1979 fera date dans l'histoire de la photographie¹² ; fruit de son libre vagabondage à travers le pays, ces images parfois floues, saisies dans la pénombre ou grâce à des balayages rapides, marquent son originalité dans l'univers photographique français de l'époque, et l'inscrivent dans la continuité de maîtres comme Robert Frank, par exemple.
- 10 Du Mexique à la Californie, il n'y avait qu'un pas, vite franchi, dès 1967, année où le jeune photographe s'installe à Carmel, dans la région côtière de Big Sur. Il y découvre une vie artistique et intellectuelle passionnante, et il y reviendra régulièrement durant une dizaine d'années, avant de s'installer au Nouveau-Mexique, entre 1977 et 1985, date de son retour définitif en Europe. Il vivra à Albuquerque, Taos, puis Santa-Fe, en bordure du désert. C'est durant ces années qu'il prendra les 33 images qui figurent dans le livre *Le Jardin de Poussière* (1989), rapportées de ses marches dans ce désert tout proche avec ses deux partenaires, Doug Keats et Daniel Zolinski, qui jusqu'en 1985 vont l'accompagner dans toutes ses excursions au Nouveau Mexique, en Arizona, au Colorado, en Californie et dans l'Utah. Le titre appelle une explication, que Plossu associe, dans le livre, à une photographie de 1980 où l'on voit son fils, tout petit devant le désert de Monument Valley : « Un jour, revenant du jardin vert de mes parents en France, avec mon fils Shane, nous avons touché le sol de l'Ouest et c'est de la poussière qui s'envola de nos mains ; je lui dis alors : "Tu vois, Shane, ici c'est un jardin de poussière". Ces images sont pour lui, Shane, qui est né dans le désert Nord-Américain »¹³. L'enfant, auquel Plossu a donné comme prénom le titre d'un western de George Stevens¹⁴, est donc associé au désert américain. Les deux autres enfants du photographe, Joaquim et
- 11 Manuela, nés respectivement en 1986 et 1988, vivront quant à eux leur petite enfance dans la ville de Níjar, à l'orée du désert d'Almería. C'est en effet là qu'il réside à partir de 1989 avec sa jeune épouse – la photographe Françoise Núñez –, dans cette région aride du sud-est de l'Espagne d'où son beau-père est originaire.
- 12 Dans l'œuvre de Plossu, un désert en cache souvent un autre. Et l'année où il s'installe à Níjar, il retourne en Afrique, à la rencontre d'autres déserts qu'il n'a pas oubliés. Car déjà, entre 1975 et 1977, soit près de vingt ans après le premier voyage effectué avec son père, il avait parcouru les régions désertiques du Niger, de l'Égypte, du Sénégal, de la Mauritanie, pour en rapporter les 73 images qu'il a publiées en 1987 dans *The African*

Desert. Cette série a marqué un changement important dans sa manière de photographier : il a pris la décision d'utiliser exclusivement l'objectif de 50 mm, celui-là même qu'il avait déjà employé au Mexique en 1965. « C'est tout le contraire d'un renoncement, c'est une ouverture : enfin libéré – dit-il –. À vingt ans, lorsque j'ai commencé la photographie, il n'y avait pas d'expositions ni de livres, il y avait seulement quelques maîtres. J'ai donc tiré les sonnettes de tous les journaux, j'ai fait des photographies au grand angle, en couleur, au téléobjectif : un crocodile, un coucher de soleil. Je l'ai fait, c'est un métier. On peut dire que je faisais de « belles » photos pour les vendre, et les « mauvaises » photos pour moi. Puis un jour, lors d'un voyage au Niger, à Agadès, bouleversé par la vie des nomades, j'en ai eu assez et je me suis dit : j'arrête »¹⁵. Et c'est donc la rencontre avec les groupes de nomades peuls ou touaregs qui a rendu pour lui nécessaire ce « minimalisme de l'œil »¹⁶ qu'autorise l'objectif, dit « normal », de 50 mm.

- 13 Dans sa préface à *The African Desert*, le photographe-voyageur se décrit comme un observateur : « Wherever he goes, the photographer is in a state of perceptive awareness. Avoiding the spectacular, the pompous, he notices the unimportant moments that are in fact all-important. Unexpectedly, he finds himself a historian, geographer, or sociologist by means of this poetic and documentary observation. »¹⁷ En proposant cette vision anthropologique, le photographe suit les traces de quelqu'un qu'il admire : celles du grand explorateur Wilfred Thesiger, auteur de *Le Désert des Déserts* (1959 ; 1978 pour la traduction française), qui publie d'ailleurs, cette même année 1987, *Visions d'un nomade*, un livre magnifiquement illustré par un échantillon parmi les milliers de photographies en noir et blanc qu'il avait prises avec son Leica durant plus de cinquante ans. Thesiger et Plossu partagent d'ailleurs le même goût pour la lenteur. L'Anglais évoque dans son introduction « les paysages qui me sont apparus en marchant lentement, et non en roulant même doucement en voiture »¹⁸ ; et Bernard Plossu intitulera le livre où il publie les photographies qu'il prend au Mali en 1989 : *Lettre pour un très lent détour*¹⁹. Il est vrai que sa façon de photographier s'accommode mal de la vitesse ; il va donc de village en village à la recherche de portraits, de paysages. Il ne se presse pas, et recherche sur les cartes l'endroit où les routes s'effacent, où commence le désert.

Le « Jardin de poussière » andalou

- 14 Quelle est justement cette région d'Espagne où les routes deviennent des pistes, où les pistes disparaissent pour que le voyageur trace lui-même son chemin ? Almería est la plus orientale des huit provinces composant la communauté autonome d'Andalousie ; elle en est aussi la plus aride. On la connaît dans l'histoire du cinéma pour avoir offert ses paysages aux caméras de Sergio Leone dans les années 1960, en lieu et place d'un Ouest américain trop excentré pour les coproductions européennes du *western spaghetti*. Heureusement, le désert d'Almería n'a pas intéressé Bernard Plossu à cause de la trilogie ironique de Sergio Leone, mais simplement parce que le photographe voulait connaître la terre d'origine de son épouse.
- 15 « Cuando llegué me pareció igual que el Oeste americano. Me fascinó. Lo visitamos y un día nos dijimos que debíamos quedarnos. Vivimos en Níjar cuatro años. Fue verdaderamente estupendo cómo se portó la gente con nosotros ; nos sentimos como en casa, Françoise, yo y también los niños. [...] Después regresé a Francia porque para mí

era muy importante ver a mi padre antes de que se muriera »²⁰. Le désert d'Almería s'inscrit dans la stricte continuité du désert américain, mais aussi dans le prolongement d'un lien de filiation où l'espace inhabité et aride devient *a contrario* le miroir d'une appartenance biologique à l'espèce humaine, un rapport au père qui nous a précédé et à l'enfant qui marche derrière nous. La marche à travers un territoire apparemment vide et silencieux est ainsi propice à une réflexion sur cet autre parcours, qui est celui de notre vie. Cette méditation sur l'existence se fait loin de la rumeur des villes, dans un paysage qui nous aide à imaginer comment pouvait bien être le monde avant l'apparition de l'homme.

- 16 C'est en 1987, l'année où il commence à photographier le désert andalou, qu'est créé le Parc Naturel de Cabo de Gata-Níjar, qui occupe 29.000 ha entre la petite ville de Níjar, où Plossu va s'installer, et la côte méditerranéenne, que l'on rejoint en traversant la sierra du Cabo de Gata, l'un des rares espaces restés vierges sur ce littoral espagnol largement massacré afin d'accueillir un tourisme de masse. Et lorsque l'on regarde sur internet des images de la région vue par satellite, le choix du photographe devient évident. « ¿Por qué me fui a vivir al Cabo de Gata ? Porque es el desierto de Europa. Cuando camino por allí con mi amigo Óscar Molina, el fotógrafo libre, recorriendo la sierra, es como andar por las tierras de Utah o Arizona »²¹. Précisément, ce sont ces photos de l'Ouest américain qu'il sélectionne à cette époque-là, pour l'édition du *Jardin de poussière*. Parallèlement à ce travail d'épure – on sait qu'il n'en gardera que trente-trois –, il donne à ses prises de vue de la province d'Almería une tonalité plus légère. *Los años almerienses con cámara juguete, 1987-1994* : c'est ainsi que Bernard Plossu intitule le catalogue de l'exposition madrilène de ses images prises avec des appareils bon marché, très simples à utiliser²² : aucun réglage, autre que le choix nuage/soleil, n'est possible sur ces boîtiers en plastique coloré, et l'acte photographique consiste simplement à appuyer sur le bouton. Dans ces situations de perception fugitive, « le geste photographique devient presque l'équivalent de l'acte perceptif lui-même »²³.
- 17 Bernard Plossu aime cette fluidité entre l'état de réceptivité et la prise de vue qui le prolonge, et l'emploi de ces appareils jouets ou jetables – outre le fait qu'ils peuvent agacer certains photographes professionnels dépourvus d'humour et de recul par rapport à leur pratique –, favorise cette intégration ludique de l'acte photographique aux gestes familiers de la vie quotidienne. Mais la marche dans le désert implique une forme d'ascèse et de solitude, et nous éloigne des moments de joie familiale sur les plages sauvages du littoral *almeriense*. Aussi, de l'appareil jouet au Nikkormat équipé de l'objectif de 50 mm, des images souvent floues ou voilées, prises avec un Canomatic à 2.000 pesetas, aux images nettes²⁴ et cadrées avec classicisme de la série qui nous intéresse ici, quelle distance sépare donc les photographies réalisées durant une même période, entre mer et montagne, dans le parc naturel de Cabo de Gata ? Il serait prématuré de répondre à la question sans se livrer à une étude (même rapide) du « Jardin de poussière » andalou. Mais signalons déjà que Bernard Plossu – alors qu'il expose dès 1996 *Los años almerienses con cámara de juguete* – n'a jamais montré jusqu'à présent l'ensemble des « agrandissements » de 7,6 cm x 11,4 cm des clichés pris lors des marches dans les montagnes arides avec son appareil reflex, conservés précieusement dans des boîtes en carton depuis plusieurs lustres. Comme dans le désert où le temps se dilate, ces images d'Almería sont passées par la lente sédimentation des ans, avant de pouvoir enfin être montrées. Le temps de la photographie ne saurait se réduire au temps du déclic !

- 18 Des villages isolés, quelques hameaux, un *cortijo*, une chapelle, une tour de guet... Nous ne sommes plus au Nouveau Mexique, et le paysage plus policé de l'Espagne – bien que l'on soit dans une région désertique – est marqué par la présence même sporadique d'un habitat. C'est là que l'on trouve des hommes et des femmes, souvent vus à distance – quelques rares villageois dans des ruelles généralement désertes –, contrairement aux images du désert américain, d'où l'humain est exclu, et à celles du désert africain, caractérisées au contraire par de superbes portraits. Le photographe affectionne les points de départ de chemins poussiéreux qui vont se perdre dans la *sierra* : ce sont les voies d'accès entre l'ici et l'ailleurs, des rues qui s'évanouissent au premier tournant, des sentiers qui bifurquent, des routes²⁵ liées à la marche, à la rencontre, à l'amorce d'un récit.
- 19 Mais laissons-là le jeu permanent du soleil et de l'ombre dans les ruelles andalouses, pour rejoindre les rares étendues herbeuses, les maigres amandiers disséminés dans les vallons, les quelques rares palmiers, les nombreux agaves qui règnent en maître sur les terrains arides..., tel un prélude à la caillasse, à la poussière de la *sierra*, aux buissons qui poussent dans les anfractuosités, aux rochers qui se dressent et veillent sur le désert. Un tiers des images est cadré verticalement, exactement comme dans *Jardin de poussière* version américaine. « Un désir ardent de s'identifier au paysage s'établit », y expliquait Stuart Alexander dans la préface. D'où le fait que Plossu redresse intuitivement son appareil, créant « un rapport au lieu plus proche de la base de ses pieds que s'il avait placé l'appareil à l'horizontale »²⁶. L'explication reste pertinente pour le « Jardin de poussière » andalou. Ce regard sur les espaces désertiques est bien différent de celui que proposent les photographes de la « Nouvelle Topographie » à partir des années 1970, où l'on ressent une froideur, une impression de vide et de désolation qui sont curieusement absentes des déserts de Bernard Plossu. Est-ce parce que l'Homme – ou plus exactement, l'Homme dans son rapport au monde, aux autres êtres et aux espaces environnants – est au centre de ses photographies, même lorsqu'il s'agit de paysages désertiques ? La verticalité du format serait donc un simple écho de la verticalité de l'observateur, même si le format « paysage » paraît logiquement adapté au regard panoramique sur l'immensité des terres. Mais ici, le cadre photographique est d'abord au service d'un rythme visuel tantôt ascendant – avec une déclinaison de sommets qui dialoguent souvent avec une forme visuellement très forte, au premier plan –, tantôt horizontal, avec la lente ondulation d'un regard qui balaie le paysage.
- 20 Le relief du Cabo de Gata est d'origine volcanique, avec de nombreuses coulées de basalte, des pitons, des dômes, des cratères qui offrent une grande diversité de paysages. La végétation de ce milieu aride (ou semi-aride), constituée en particulier d'ajoncs, de buissons de térébinthe, de palmiers nains, n'est pas en manque quant à la beauté graphique qu'elle propose au marcheur, complémentaire de celle des rochers ou des cairns dont Bernard Plossu recherche la présence, souvent au premier plan dans des compositions formelles d'un classicisme qui n'a rien à envier à un jardin de pierres japonais. Les silhouettes singulières des pics d'origine volcanique, semblables à celles des terrils, animent littéralement les paysages : ce sont des signes posés là par la Nature il y a 10 à 15 millions d'années, que l'on retrouve d'image en image, et qui dialoguent avec quelque arbre ou buisson isolé, insensible au temps qui passe, présence silencieuse faisant écho à celle du photographe immobile devant le désert.
- 21 Complice de toujours dans un paysage à tu et à toi avec le soleil, voici l'ombre, l'autre grand protagoniste du désert andalou ; ce sont les ombres portées des roches, des

végétaux, des collines..., qui découpent l'espace et superposent au relief minéral un territoire immatériel. Cependant, ce sont surtout les nuages, souvent hors-champ mais que l'on imagine à travers l'ombre qu'ils dessinent au sol, qui créent dans ces photographies une sorte de cartographie poétique. Déjà, Bernard Plossu avait choisi pour la couverture du *Jardin de poussière* une photographie de 1980 montrant les ombres mouvantes des nuages dessinant des formes aléatoires sur la surface aride du désert du Nouveau-Mexique ; malgré la contingence du lieu et du moment, ce sont les mêmes ombres qu'il recherche dans le désert d'Almería.

- 22 « No hay azar para un fotógrafo. Le pasa lo que está buscando »²⁷, a-t-il écrit. Avec lui, le presque-rien prend corps, image de notre propre fragilité, des vacillements de la lumière, des traces éphémères que les nuages, comme le marcheur, laissent sur le sol.
- 23 À l'autre bout du voyage à travers les montagnes désertiques, ce même marcheur trouve la mer. Le petit village de pêcheurs de La Isleta del Moro, avec sa plage, son rocher et la petite île qui lui a donné son nom, est un lieu que la famille Plossu aime tout particulièrement. On y voit Françoise et les enfants marcher sur le sable, en 1989, l'année de leur installation à Níjar ; on retrouve La Isleta comme point de départ des stages de photographie qu'il organise dans les années 2000 ; on y observe les maisons de pêcheurs dans la nuit, le promontoire rocheux dans la brume, les criques sauvages aux alentours... Mais n'imaginons pas que ce havre de paix soit une récompense à la traversée du désert ; si le photographe regroupe, dans ses catalogues, les images de désert sous le titre générique « Le Jardin de poussière » (on y trouve aussi bien Monument Valley et le Nouveau-Mexique que les Canaries, le Rajasthan, le Mali, l'Égypte, ou simplement la région de Níjar), c'est bien parce qu'il vit le désert comme un lieu subtil, intime, où l'homme peut se retrouver. Un lieu de paix, en quelque sorte, un *hortus amoenus*, un jardin d'Éden tout proche, qui nous renseigne sur l'état du monde à l'origine, avant sa transformation par l'homme. « ¿Le gusta este jardín que es suyo ? ¡Evite que sus hijos lo destruyan ! »²⁸, lit-on dans *Au-dessous du volcan*, le roman de Malcom Lowry que Plossu cite souvent.

L'empreinte et la condensation

- 24 Le désert de Bernard Plossu n'est pas seulement une question d'image. Il est aussi fait des sensations que procure la marche, dans des conditions souvent extrêmes. L'acte de photographier y est lié au déplacement, à la perception des aspérités sur un terrain pierreux, aux contrastes de températures, au film liquide que laisse la transpiration sur le corps, aux innombrables odeurs qu'une respiration cadencée permet de découvrir : celles de son propre corps, celle d'une végétation rude, celle de la mer proche, celle qu'exhale la moindre charogne les jours d'été... Les sons ne sont pas en reste ; évoquer le vide et le silence du désert est une manière simpliste de parler des vibrations ténues, d'une petite musique qui appartient au hors- champ de l'image, mais que l'on peut aussi activer, comme on active un hors-champ visuel, comme on convoque un avant et un après.

On rejoint l'idée que dans une photographie, il faut suggérer ce qui se passe à côté, à gauche, à droite, au-dessus, au-dessous, voire même derrière. En faisant une photo – explique Plossu –, il m'est arrivé de me retourner pour voir comment c'était derrière et de faire aussi cette photo. Peut-être que le son, c'est l'ensemble. L'image, c'est un son visuel.²⁹

- 25 L'approche synesthésique (« un son visuel ») proposée ici par le photographe peut facilement s'élargir aux cinq sens. L'appareil photo devient alors une machine à enregistrer des sensations : « Yo fotografio el tiempo, la lluvia, el calor, la nieve, el viento. Cuando fotografio un paisaje, es el clima alrededor de este paisaje lo que veo : es lo que crea el ambiente »³⁰. Cela nous ramène à une conception de la photographie comme acte avant d'être image – ou bien indice avant d'être icône, pour utiliser une terminologie sémiotique –, au risque de la réduire au simple constat d'un acte de perception. Chez Bernard Plossu, « la préoccupation de l'image s'efface presque devant l'ouverture à soi-même et au monde »³¹. Mais pour le spectateur, cet effacement est surtout perceptible dans les photographies prises à la volée avec les appareils jouets ou jetables, avec leurs premiers plans souvent flous, leurs décadrages, leurs effets de « bougé » ; fonctionne-t-il pour les compositions rigoureuses du « Jardin de poussière » ?
- 26 Dans son atelier de Majorque, à la fin des années 1940, le Catalan Joan Miró expérimente la vitesse du geste pictural dans des séries de peintures qualifiées de « rapides » par son biographe Jacques Dupin, et d'autres qualifiées de « lentes ». « Elles correspondent dans le tempérament du peintre à des moments de réflexion et à des moments d'impulsion, liés les uns aux autres et se succédant d'une manière nécessaire comme les temps d'une respiration »³². Dans la petite ville de Níjar et les montagnes environnantes, depuis la fin des années 1980, Bernard Plossu pratique la même chose : il fait l'expérience de la vitesse et de la lenteur, de la réflexion et de l'impulsion. La vitesse, c'est celle des clichés « à la volée » de l'appareil jetable ; c'est aussi celle d'une belle série sur les hirondelles andalouses³³ photographiées au 1/1000e de seconde depuis l'embrasure d'une fenêtre ou les rues du village, battements d'ailes fixés pour l'éternité ; ce sont enfin ces « dessins-respirations », comme il les appelle, qu'il effectue lors des randonnées dans le désert d'Almería : « croquis de paysages gigantesques réalisés en dix secondes sans respirer, concentration d'un coup de crayon, sur de tout petits albums à dessins "Taco Vidal notas", de 7,50 cm sur 10,50 cm à l'italienne »³⁴. La lenteur, par contre, on la ressent surtout lorsque l'on observe les miniatures photographiques qui composent le « Jardin de poussière » andalou, pratiquement de la même taille que les croquis en question : l'écoulement du temps y est à la taille du paysage, où seule la fugacité molle des nuages peut modifier l'objet de notre contemplation, où l'omniprésence minérale a pétrifié l'espace avant même que celui-ci soit figé par l'appareil photo. Et ne comptons pas sur la rigidité formelle des agaves pour introduire du bruit et du mouvement dans le paysage !
- 27 Aussi, on comprend pourquoi le photographe a ressenti le besoin de changer de médium, pour retrouver, avec les dessins-respirations, l'inscription fugace du monde sur le papier. L'instantané photographique peut retenir un éventail de temporalités, de l'hirondelle qui passe à la coulée de basalte figée depuis 15 millions d'années ; Bernard Plossu sait mieux que quiconque « traverser en tous sens l'épaisseur du temps photographique »³⁵.
- 28 Le désert est un ailleurs, comme le territoire de notre propre vie, tendu entre un présent qui s'enfuit et l'attente d'un futur dont on connaît l'issue. Depuis plus de cinquante ans, Bernard Plossu y retourne régulièrement. Mais entre-temps, il a construit une œuvre. Pourtant, si l'on regarde cette photo qu'il ramène du Sahara en 1958, où l'on voit quelques dunes au loin et l'étendue vide qui nous en sépare, on se dit qu'aucun chemin n'est venu s'interposer depuis entre lui et le terme rocheux à

l'horizon. Combien d'images du « Jardin de poussière » andalou sont-elles construites sur le principe d'une étendue à parcourir ? Pour lui, le chemin est celui qui se construit avec le corps et la mémoire du marcheur, entre deux photos, d'un point de vue à l'autre. Un chemin invisible, tracé à partir du vide extérieur. D'autres artistes ont cependant essayé de combler ce vide, en traçant des lignes dans le désert, lors d'interventions *in situ*³⁶. Mais Bernard Plossu s'est limité à *artialiser*³⁷ le désert – autrement dit, à transformer le pays en paysage – uniquement par la médiation du regard, c'est-à-dire par la seule intervention *in visu*, à travers l'œilleton de son Nikkormat. Cela est normal, pour un photographe ; mais ce qui est surprenant, c'est la discrétion avec laquelle il accepte de montrer son travail sur le désert andalou, resté si longtemps dans la sphère privée, intime ; c'est aussi, à l'heure des grandes manifestations médiatiques autour du désert³⁸, la discrétion du format que nous avons déjà évoquée : « [...] es que para mostrar algo tan poderoso como el desierto – tan grande – no debía reproducir fotos a gran tamaño. En miniatura la idea del espacio se capta mucho mejor, porque hay condensación de luz que te habla de lo que es el desierto »³⁹.

- 29 Le désert serait ainsi pour lui un condensé de lumière ; mais c'est aussi un condensé de temps – ou plutôt, une sédimentation temporelle. Car paradoxalement, le peu de signes que l'Homme a laissé dans ces espaces sans routes ni bâtiments, nous invite à méditer sur la capacité du désert à effacer, bien plus vite que partout ailleurs, les traces de celui qui le traverse. « En el desierto – écrit Bernard Plossu – el ego se convierte justo en lo que es : una enorme carajada y la carajada se pierde en el viento que borra la caligrafía de la propia firma y la pretensión se derrite bajo el sol »⁴⁰. *Vanitas vanitatum*. Combien d'ermites sont-ils allés méditer dans le désert, avec un crâne rieur pour seule compagnie ? Méditer sur la mort ? Il ne s'agit pas de cela ici, car cette dernière est pratiquement absente de l'œuvre de Plossu ; mais de s'intéresser à ces instants apparemment sans importance – qui sont en vérité très importants pour lui –, et de méditer sur le temps qui, en un rien, les efface. « En fotografía – écrit-il –, no se captura el tiempo, se evoca. Fluye como arena fina, sin fin, y los paisajes que cambian no cambian nada de esto... »⁴¹ Le paysage du désert est comme l'ombre du nuage qui passe sur le sable : il s'en dégage une impression de monotonie semblable à celle qui émane des taches sur les murs, pour ceux qui refusent de parcourir leur territoire étrange. Les nomades, les poètes et quelques photographes en feront la traversée. Le plus court chemin vers soi passe bien par l'ailleurs.

BIBLIOGRAPHIE

« Bernard Plossu », revue *Lisières*, n° 21, L'Hay-les-Roses, septembre 2006.

ARBAÏZAR, Philippe, « Bernard Plossu », in *Dictionnaire de la photo*, Paris, Larousse, 1996, p. 512.

BAQUE, Dominique, *Histoires d'ailleurs. Artistes et penseurs de l'itinérance*, Paris, Éditions du Regard, 2006.

Bernard Plossu habla con Juan Manuel Bonet, Madrid, La Fábrica, série « Conversaciones con fotógrafos », 2002.

DUPIN, Jacques, *Miró*, Paris, Flammarion, 1993.

FRISON-ROCHE, Roger, *Carnets sahariens. L'appel du Hoggar et autres méharées*, Paris, Flammarion, 1965.

MORA, Gilles (coord.), *Bernard Plossu, rétrospective 1963-2006*, Paris, Les Éditions des Deux Terres, 2006.

PLOSSU, Bernard - VERNET Joël, *Lettre pour un très lent détour. Voyages au Mali*, Trézélan, Filigranes Éditions, 1999.

PLOSSU, Bernard (avec un texte de Denis Roche), *Le voyage mexicain 1965-1966*, Paris, Contrejour, 1979.

PLOSSU, Bernard / TISSERON, Serge *Nuage* / *Soleil*, Paris, Marval, 1994.

PLOSSU, Bernard, « Fotografías y textos », in *Dulce equis negra*, n° 5, revue semestrielle, Buenos Aires, mai 2007, p. 132-155.

PLOSSU, Bernard, *Fotografía*, Valencia, IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1997.

PLOSSU, Bernard, *Hirondelles andalouses*, avec un texte de Jean-Christophe Bailly, Trézélan / Digne-les-Bains, Filigranes Éditions / Musée Gassendi, 2008.

PLOSSU, Bernard, *Le Jardin de Poussière*, avec un texte de Stuart Alexander, Paris, Marval, 1989, n. p.

PLOSSU, Bernard, *Routes*, préface de Régis Durand, Paris, Marval, 2002.

PLOSSU, Bernard, *Saisons andalouses (notas)*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2003. PLOSSU, Bernard, *The African Desert*, Tucson, The University of Arizona Press, 1987. ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

THESIGER, Wilfred, *Visions d'un nomade*, Paris, Plon, 1987.

NOTES

1. Dans le livre qui a accompagné en 2007 la rétrospective de son œuvre au Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, MORA, Gilles (coord.), *Bernard Plossu, rétrospective 1963-2006*, Paris, Les Éditions des Deux Terres, 2006, p. 274.

2. ARBAÏZAR, Philippe, « Bernard Plossu », in *Dictionnaire de la photo*, Paris, Larousse, 1996, p. 512.

3. *Ibid.*, p. 513.

4. *Bernard Plossu habla con Juan Manuel Bonet*, Madrid, La Fábrica, série « Conversaciones con fotógrafos », 2002, p. 51-52. « Je me sens mieux comme photographe d'« instants non-décisifs ». Je partage l'énergie du photographe de rue, mais pas nécessairement pour voir quelqu'un en train de courir, mais pour observer, par exemple, un mur, ou d'autres choses qui peuvent très être statiques, et n'ont rien à voir avec l'exploit sportif qui consiste à attraper le moment opportun. »

5. MORA, Gilles, *Bernard Plossu rétrospective...*, *op. cit.*, p. 21.

6. « Bernard Plossu », revue *Lisières*, n° 21, L'Haÿ-les-Roses, septembre 2006, p. 41-42.

7. FRISON-ROCHE, Roger, *Carnets sahariens. L'appel du Hoggar et autres méharées*, Paris, Flammarion, 1965.

8. *La Flèche brisée* [Broken Arrow], de Delmer Daves, est l'un des premiers westerns prenant parti pour les Indiens. *Le Jardin du diable* [Garden of Evil] de Henry Hathaway, est le premier western en cinémascope, un procédé permettant de donner un rôle primordial au paysage.
9. Bernard Plossu habla..., op. cit., p. 26. « Je voulais marcher dans les déserts que j'avais vus étant jeune dans les cinémas de Paris, les westerns de Robert Aldrich, comme *Bronco Apache*. »
10. PLOSSU, Bernard, *The African Desert*, Tucson, The University of Arizona Press, 1987, p. 9. On peut voir quatre de ces photos de 1958 dans PLOSSU, Bernard / TISSERON, Serge, *Nuage / Soleil*, Paris, Marval, 1994, p. 5, 21, 30 et 69.
11. Bernard Plossu habla..., op. cit., p. 12. « Ce sont mes premières photos et le désert du Sahara a été pour moi un voyage initiatique. Mon père aimait les pays de sécheresse, et il m'a acheté un appareil photo Brownie-Flash. Tout commence avec ce voyage, celui d'un jeune Parisien qui arrive au Sahara. Je crois qu'il s'agit de la première expérience importante de ma vie. »
12. PLOSSU, Bernard, (avec un texte de Denis Roche), *Le voyage mexicain 1965-1966*, Paris, Contrejour, 1979.
13. PLOSSU, Bernard, *Le Jardin de Poussière*, Paris, Marval, 1989, n. p.
14. *Shane* [en français : *L'Homme des vallées perdues*], réalisé en 1953, avec Allan Ladd dans le rôle principal, est l'archétype du western avec un héros solitaire, Shane, cow-boy redresseur de torts, opposé à une figure du mal absolu (rôle interprété par Jack Palance). « ¿Recuerdas el final — demande Bernard PLOSSU à Juan Manuel Bonet dans leur livre d'entretiens, *Bernard Plossu habla...*, op. cit., p. 25-26 —, cuando Shane se aleja con su caballo y se escucha : “Come back, Shane, come back ! ” Pues por eso es el nombre de mi hijo. »
15. *Lisières*, op. cit., p. 22. « Fue un gran cambio de rumbo, y unos años después quemé en el jardín todas las fotos que había hecho con gran angular », a-t-il expliqué à Juan Manuel Bonet (*Bernard Plossu habla...*, op. cit., p. 21.)
16. MORA, Gilles, *Bernard Plossu rétrospective...*, op. cit., p. 18.
17. PLOSSU, Bernard, *The African Desert*, op. cit., p. 9. « Quel que soit l'endroit où le portent ses pas, le photographe a toujours les sens parfaitement en éveil. Se gardant de prendre en photo les moments spectaculaires et grandiloquents, il reste attentif à ceux qui, bien que paraissant anodins, sont en réalité les seuls qui soient véritablement importants. Il doit improviser et se faire tour à tour historien, géographe ou sociologue pour satisfaire les besoins de son étude poétique et documentaire. »
18. THESIGER, Wilfred, *Visions d'un nomade*, Paris, Plon, 1987, p. 12. Bernard Plossu a d'ailleurs souligné au crayon la phrase en question dans son exemplaire personnel de l'ouvrage.
19. PLOSSU, Bernard – VERNET, Joël, *Lettre pour un très lent détour. Voyages au Mali*, Trézélan, Filigranes Éditions, 1999.
20. Bernard Plossu habla..., op. cit., p. 29-30. « Quand je suis arrivé, j'ai eu l'impression d'être dans l'Ouest américain. Ça m'a fasciné. On a visité la région, et un jour on s'est dit qu'on devait y rester. Nous avons vécu quatre ans à Nijar. C'était vraiment formidable, la façon dont les gens se sont comportés avec nous ; nous nous sentions comme chez nous, Françoise, moi et aussi les enfants. [...] Après je suis rentré en France parce que c'était très important pour moi de voir mon père avant qu'il ne meure. »
21. Bernard Plossu habla..., op. cit., p. 25. « Pourquoi je suis allé vivre au Cabo de Gata ? Parce que c'est le désert de l'Europe. Quand je marche là-bas avec mon ami Óscar Molina, le photographe libre, parcourant la sierra, c'est comme si je marchais dans l'Utah ou dans l'Arizona. »
22. Les années à Almería photographiées avec un appareil jouet » : Exposition organisée par Rafael Doctor, avec un catalogue conçu par Carlos Serrano, un grand ami de Bernard Plossu depuis les années 1970. À l'époque, C. Serrano dirigeait la célèbre revue de photographie *Nueva Lente*, qui consacra un numéro spécial à Plossu en 1979.
23. TISSERON, Serge, *Nuage / Soleil*, op. cit., p. 13.

24. Bernard Plossu précise, lorsqu'il montre son « Jardin de Poussière » andalou, qu'il n'y a qu'une seule photographie floue. L'exception qui confirme une règle implicite pour cette série — pour un photographe que l'on a associé trop facilement à la pratique du flou.
25. *25 Routes* est le titre d'un des plus beaux ouvrages de Bernard Plossu (Paris, Marval, 2002). Son préfacer, Régis Durand, explique (p. 7) que « c'est par elles peut-être qu'il gardera toujours ce goût des lieux intermédiaires, lieux de passage ou de fuite. [...] La route, pour lui, sera dorénavant cela : ce qui fait discontinuer les choses, ce qui crée du vide, du "désert" ».
26. Texte de Stuart Alexander pour *Le Jardin de poussière*, *op. cit.*, n. p.
27. PLOSSU, Bernard. *Fotografía*, Valencia, IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1997, p. 3. Ce catalogue accompagnait la grande exposition de Plossu à l'IVAM. « Il n'y a pas de hasard pour un photographe. Ce qui lui arrive, c'est ce qu'il était en train de chercher. »
28. « Vous aimez ce jardin qui vous appartient ? Évitez que vos enfants ne le détruisent ! »
29. Lisières, *op. cit.*, p. 26.
30. Catalogue de l'IVAM, *op. cit.*, p. 3. « Je photographie le temps, la pluie, la chaleur, la neige, le vent. Quand je photographie un paysage, ce que je vois, c'est le climat autour de ce paysage : c'est lui qui crée l'ambiance. »
31. TISSERON, Serge, *Nuage / Soleil*, *op. cit.*, p. 18.
32. DUPIN, Jacques, *Miró*, Paris, Flammarion, 1993, p. 281.
33. PLOSSU, Bernard, *Hirondelles andalouses* (texte de Jean-Christophe Bailly), Trézélan / Digne-les-Bains, Filigranes Éditions / Musée Gassendi, 2008.
34. PLOSSU, Bernard, *Saisons andalouses (notas)*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2003, n. p. On trouve dans ce petit ouvrage sept dessins et treize photographies en couleur – surtout des vues de villages – prises avec un « Canomatic » en plastique ou un appareil jetable.
35. L'expression est de Jean-Christophe Bailly, « Le souffle coupé, le ruissellement, », in MORA, Gilles, *op. cit.*, p. 250.
36. Nous pensons ici à des œuvres d'artistes du *land art*, comme celle de Richard Long, *Walking a Line in Peru*, 1972, dont on peut voir une photographie dans l'ouvrage de Dominique Baqué, *Histoires d'ailleurs. Artistes et penseurs de l'itinérance*, Paris, Éditions du Regard, 2006, p. 221.
37. Pour le concept d'*artialisation*, cf. ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
38. Par exemple, dans le domaine artistique, l'exposition organisée par la Fondation Cartier pour l'art contemporain, à Paris, en 2000 (catalogue *Le désert*, édité par la Fondation Cartier et les éditions Actes Sud), et dans le domaine sportif, l'incontournable rallye Dakar.
39. Bernard Plossu *habla...*, *op. cit.*, p. 26. « C'est que, pour montrer quelque chose d'aussi fort que le désert – d'aussi grand –, je devais éviter de tirer les photos en grand format. Au format "miniature", le concept d'espace se perçoit beaucoup mieux, parce qu'il a une concentration de lumière qui nous parle de ce qu'est le désert. »
40. PLOSSU, Bernard « Fotografías y textos », in revue semestrielle *Dulce equis negra*, n° 5, Buenos Aires, mai 2007, p. 154. « Dans le désert, l'ego se transforme exactement en ce qu'il est : un énorme éclat de rire, et l'éclat de rire se perd dans le vent qui efface jusqu'à notre nom que nous avons tracé dans le sable, et toutes nos prétentions fondent au soleil. »
41. Catalogue de l'IVAM, *op. cit.*, p. 3. « En photographie, on ne capture pas le temps, on l'évoque. Il coule comme le sable fin, sans jamais s'arrêter, et les paysages qui changent ne changent rien à cela. »

RÉSUMÉS

À partir de 1987 et durant une quinzaine d'années, Bernard Plossu a parcouru à pied les étendues désertiques de la région d'Almería, dans le sud de l'Espagne. La rencontre avec ce nouveau « jardin de poussière » prolonge celle du désert américain et celle du Sahara, qu'il a découvert avec son père à l'âge de treize ans. Les images que le voyageur rapporte de cet « ailleurs » andalou, espace vide et primordial situé aux portes de l'Europe, montrent que la photographie est aussi la trace d'une expérience – celle du vide, de la solitude, de la confrontation avec les rythmes extrêmes de la nature...

A partir de 1987 y durante unos quince años, Bernard Plossu fue andando por las superficies desérticas de la provincia de Almería, en el Sur de España. El encuentro con ese nuevo “jardín de polvo” prolonga el que tuvo con el desierto americano y sobre todo con el Sáhara, que había descubierto con su padre, cuando tenía trece años de edad. Las imágenes que el viajero trae de ese “allá” andaluz, espacio vacío y primordial situado en los confines de Europa, nos enseñan que la fotografía también es huella de una experiencia – la del vacío, de la soledad, de la confrontación con los ritmos extremos de la naturaleza...

INDEX

Palabras claves : Plossu (Bernar), fotografía, desierto, jardín de polvo, España, Andalucía, Almería

Mots-clés : Plossu (Bernard), photographie, désert, jardin de poussière, Espagne, Andalousie, Almería

AUTEUR

JACQUES TERRASA

Université d'Aix-Marseille, CAER EA 854